Historia de la literatura argentina

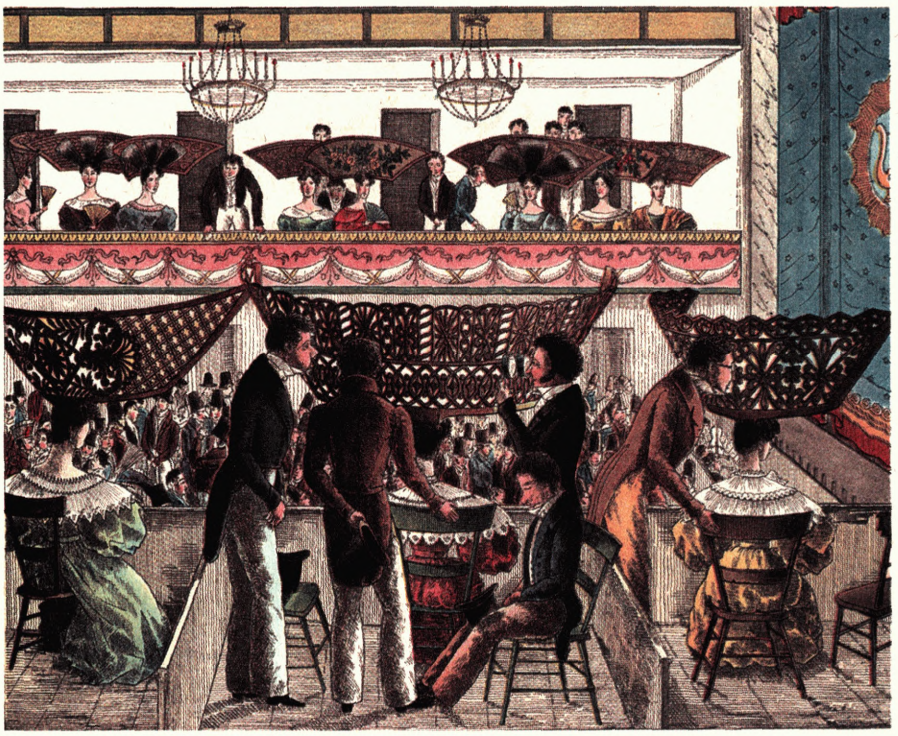
9 La literatura de los románticos III

Juan Bautista Alberdi
José Mármol
Pedro Echagüe



Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12


"Peinetones en el teatro: ¡Imposible es que veamos con estas pantallas! —Por eso es mejor que yo me duerma". Litografía realizada por C. H. Bacle

Dirección general de colecciones de historia
de Página/12: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires
Directora: Profesora Silvina Marsimian
Redactoras:
Profesora Paula Croci
Profesora María Inés González
Profesora Silvina Marsimian
Profesora Sylvia Nogueira

Colaboración especial:
Prof. Gabriela Braccio

Auxiliares de investigación:
Profesores Karin Grammatico y Sergio Galiana
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

ISBN Tomo I: 987-503-391-X
ISBN de la obra completa: 987-503-390-1

En tapa: Viñeta de programa teatral

La literatura de los románticos III

Veladas románticas, funciones federales

La historia de las prácticas teatrales en Buenos Aires está ligada a la vida política del país que fue variando mucho en poco tiempo. Los primeros teatros de la Colonia difundieron obras españolas del Siglo de Oro con excepción del *Siripo* de Lavardén, precursor de la escritura dramática argentina. En los escenarios de la emancipación se festejaron los acontecimientos de la patria pero el repertorio siguió siendo el de la metrópoli, aunque modificado según los nuevos aires de la revolución. Después de la Independencia, la *Sociedad del Buen Gusto* se esforzó en traducir obras francesas, alemanas, italianas e inglesas en un intento de renovar el gusto y distanciarse de la producción española. La cultura rivadaviana, de corte neoclásico, insistió más en las veladas líricas que en el teatro dramático y las destinó a la minoría selecta. Los románticos, entonces, irrumpieron para combatir la retórica vigente: en el ambiente multicultural y democrático que propiciaron, pensaron que su auditorio debía ser la multitud no iniciada en la escuela humanista y apelaron a una nueva sensibilidad permeable a todos los estilos; se integraron el aristócrata, el funcionario y la gente del común en las plateas; convivieron la tragedia griega y la *commedietta* italiana, el drama shakespeareano y el francés del siglo XVIII; se cruzaron los géneros y se inventó el melodrama, juego lacrimógeno de pasiones encontradas; las historias preferidas fueron las relacionadas con la realidad cotidiana y la historia local, para que el público pudiera conmoverse con la representación de su propio mundo, poliforme y abierto, sensual y combatiente.

Cuando comienza la época de Rosas, el teatro es la principal diversión pública. Como no hay autores nacionales, se exponen textos románticos europeos. Si bien se representaban obras de Hugo, Dumas, Delavigne, el rosismo revalorizó la cultura española y criolla: las funciones federales consagraron con gran éxito a Fernández de Moratín, el Duque de Rivas, Zorrilla y García Gutiérrez. Sin embargo, los odios y la sangre que hacían correr las luchas políticas, el exilio de los escritores y la censura y el miedo que habían llegado a la intimidad de los hogares, limitaron las noches porteñas a pobres manifestaciones de diversión elemental y la tragedia en el teatro entró en decadencia. Sin duda, Juan Aurelio Casacuberta representó un respiro, hasta que tuvo que irse. Fue protagonista de *Treinta años o la vida de un jugador*, melodrama de Ducange, primera pieza romántica que coincide con la nueva sensibilidad. Alberdi, desde las páginas de *La Moda*, comenta su actuación en *Marino Faliero* de Delavigne: "Delavigne es un poeta intermediario entre el arte clásico y el arte revolucionario; un poco clásico por la forma, un poco romántico por el fondo; pero al arte nuevo, al arte socialista, democrático, completamente extranjero en esta pieza. (...) El señor Casacuberta no es apto para las afectaciones del arte viejo y es lo que mejor prueba su talento. El drama nuevo es su vocación, su instinto, su fuerza: le convendría no desconocer esto". (3-1-38). Alberdi critica y escribe: con la crónica dramática *El Gigante Amapolas*, explota él mismo el Romanticismo al asociar comedia y temas serios; al conformar la trama, inspirada en hechos históricos recientes, con personajes grotescos y malos entendidos entre el poder opresor federal y los deseos revolucionarios de sectores populares sin eco suficiente en sus líderes. Critica obras dramáticas, las escribe pero no las ve puestas en escena. Social y político, el teatro del Romanticismo argentino se convirtió en otro espacio en que se escucharon loas y gritos y, del otro lado, un obligado silencio junto a unos papeles escritos.



De lo grave a lo dulce, de lo gracioso a lo severo

SYLVIA NOGUEIRA

En el manifiesto del Romanticismo francés, el *Prefacio* a *Cromwell* (1827), Hugo aseguró que el drama es la poesía completa, pues contiene lo épico y lo lírico: representa al hombre en su dimensión verdadera, ni monumentalmente heroica ni inocente como en el Paraíso original. La mezcla de comedia y tragedia, al modo de Shakespeare o de Lope, se constituye como esencia del drama romántico; la estricta separación de los géneros de la academia neoclásica es desafiada y se impone la yuxtaposición antitética de lo grotesco (lo risible, ridículo, vicioso, criminal) y lo sublime (lo bello, lo armónico, el alma purificada por el cristianismo). Se combaten las tres unidades dramáticas, de las que habla Aristóteles en su *Poética* y convertidas en ley por el Renacimiento: la acción debe ser una, transcurrir en veinticuatro horas y en un solo espacio. Estas dos últimas unidades en particular, según Hugo, mutilan con su inverosimiltud la verdad que busca el teatro romántico, que se inspira en las crónicas y presenta un color de época. La revolución impregna todo en el teatro romántico, que resulta palestra de ideas políticas también. Cuando Hugo puso en escena *Hernani*, dos años después de *Cromwell*, la sociedad estaba agitada por la inminente revolución de 1830 (que, con el amotinamiento del pueblo de París, combate intentos de restauración del orden derribado por la Revolución de 1789) y en el teatro se enfrentaron clásicos y románticos en tumultuosas representaciones, episodio conocido como "la batalla de Hernani". Los estilos de representación de los actores cambian entonces para ser más naturales que los neoclásicos y la respuesta del público, más activa: grita la multitud en el medio de la obra cuando oye un verso que le resulta disonante o un personaje la indigna; se pueden enfrentar sectores del auditorio hasta hacer imposible la continuación del espectáculo. La oposición de caracteres organiza los personajes en parejas antitéticas: los seres ficcionales son héroes o villanos que representan ideologías en pugna en la sociedad. Una bella pareja romántica, que se elige libre y recíprocamente, enfrenta a familias que quieren imponer autoritariamente matrimonios convenientes (en general, por razones económicas). Esa pareja constituye lo sublime; sus voces suelen declamar ideales de libertad con una retórica republicana que asimila la libertad pública a la privada. Como advierte Hugo, la caracterización de los virtuosos personajes sublimes resulta más monótona que la de los grotescos, de los que hay miles de tipos. Los detestables antagonistas pueden ser asociados con seres reales del contexto sociopolítico, representantes del orden conservador o el Estado opresor. Según el amor de la pareja central sea contrariado por un padre de ambiciones viles o por un execrable tirano, el estilo del drama resulta más sentimental o más patriótico. Pero la política siempre está presente, ya sea en una discusión –a veces pomposa– sobre ideales de libertad o en un estilo más popular que funciona como una especie de polémica periodístico-teatral con sus referencias a individuos particulares. Esta preponderancia de lo político irá perdiendo fuerza a medida que se prolongue el Romanticismo y la irán ganando los recursos cómicos basados en los personajes ridículos y los malentendidos que postergan el desenlace de la acción.



Fragmento de un retrato de Victor Hugo realizado por Auguste Rodin (punta seca)



Teatro de la Victoria. Dibujo de la fachada. Archivo General de la Nación

Rosas con espinas

Durante los dos gobiernos de Rosas, dramas que se refieren a él de manera crítica se escribieron en la protección de la obra no publicada o se representaron en el exilio. Un caso fue el del doctor Claudio Cuenca. En *Don Tadeo* (1837), narra la historia de Clara y Luis, quienes desean casarse, pero don Tadeo, tío y tutor de Clara, impone a su sobrina un matrimonio con un hombre mayor más acaudalado que Luis. En los diálogos, Cuenca intercala versos para exaltar la gesta de Mayo y la de los jóvenes exiliados. Como hizo con sus versos, algunos contra Rosas, Cuenca dejó *Don Tadeo* inédita. Se publicó póstuma en 1860.

Mármol, antes de *Cantos del Peregrino*, escribió dramas en versos de distintos metros y los puso en escena en Montevideo: *El poeta* (1842) y *El cruzado* (1851). El primero narra el trágico amor de Carlos y María, contrariado por Don Antonio, padre avaro que favorece para su hija otro matrimonio por razones económicas. Los diálogos de la pareja central con ayudantes y opositores a su amor dan lugar, en especial al poeta pobre (y al autor), a manifestar explícitamente sus críticas sociales. Vencido Rosas en Caseros, *El poeta* se representó en Buenos Aires una semana después de que entrara a la ciudad Urquiza. En *El cruzado*, Mármol construye una pareja entre un cristiano y una musulmana que exige violentamente el cumplimiento de las promesas de amor eterno que él le ha hecho y que se ven frustradas por la inconstancia y la ambición del cristiano. El éxito de las primeras representaciones de estas obras de Mármol no fue unánime. Algunos críticos le señalaron defectos, pero Alberdi lo defendió, sosteniendo que hacían "falsa crítica" los estudiosos que no encontraban en las obras lo que el público aplaudía de ellas. Alberdi admite que *El cruzado* gustó menos que *El poeta* quizá porque su asunto resultó demasiado exótico. Mármol elabora en esta última obra una metáfora tradicional, que parece equiparar la barbarie con Oriente. Sin embargo, la identificación está problematizada porque, de hecho, es la joven musulmana quien sostiene en la obra el valor de la palabra comprometida, del amor fiel y constante, aunque represente también el peligro de la pasión violenta.

Pedro Echagüe (Buenos Aires, 1821-1889) fue un militar voluntario de Lavalle en la lucha contra Rosas. Escribió en verso el drama *Rosas y Urquiza en Palermo*, que representa al gobernador de Buenos Aires en situaciones íntimas dominado por bajos instintos y vicios, poco antes de Caseros en las primeras escenas y poco después de la derrota en las últimas. El 25 de mayo de 1860 fue puesta en escena una segunda versión de aquel drama en el Teatro de la Victoria de Buenos Aires, ante fervorosa asistencia en la que se incluían el general Mitre, gobernador de Buenos Aires entonces, su ministro Sarmiento y gran número de otros funcionarios. La prensa había presentado auspiciosamente la obra y elogió la función después. La pasión antirrosista es mucho más directa en el *Rosas* de Echagüe que en las obras de Cuenca y Mármol, pero todos estos dramas corrieron igual suerte: quedaron encerrados en libros poco difundidos y todavía menos subidos a escena.

El teatro no parece prosperar entre los proscriptos. Cuenca, Echagüe, Mármol y Alberdi, "escribiendo para no ser representadas sus obras, constituyen ejemplos de vocación admirables, sobreponiéndose a la hostilidad del medio y a los riesgos de la hora". Álvaro Yunque.

El teatro de la política

SILVINA MARSIMIAN

Las luchas agónicas y los entretelones de la historia desde la Revolución de Mayo hasta la caída de Rosas se representaron en las batallas a campo abierto, en las calles y casas de la ciudad pero también sobre los escenarios de los teatros que pelearon por sobrevivir. La necesidad de fortalecer la fibra patriótica del pueblo y la idea de que el pueblo educado es soberano fundamentaron buena parte de los esfuerzos por "ordenar" la vida cultural de Buenos Aires. En *El censor* del 2 de mayo de 1818, se confirma: "En nuestras circunstancias actuales, el teatro debe respirar odio a la tiranía, amor a la libertad". Por eso en el Coliseo, desbordante de fervorosa y elegante concurrencia, se festejaron los triunfos de Chacabuco y Maipú. Odas y sainetes alusivos a la gloria patria bastaban para llenar los palcos de quienes, en su liberalismo antiespañol, no toleraban comedias con cortesanos adulones y reyezuelos tiranos. La traducción y adaptación de obras relacionadas con la gesta emancipadora fueron promovidas y se destacó la figura apasionada con ella del director y actor Ambrosio Morante (1782-1837). La *Sociedad del Buen Gusto* construyó, en el mismo sentido, una primera escuela del espectador. Pero la crisis política y las luchas civiles hasta el primer gobierno de Rosas empeoraron la oferta teatral, que se vio reducida a compañías de circo, bufones y pantomimas. Para hacer reaccionar al teatro, empresarios hicieron venir de Montevideo al actor Juan Aurelio Casacuberta (?-1849), quien quiso superar a Morante y también a Francisco Cáceres, otro actor de nota formado en Chile. En 1831, Casacuberta con *Treinta años o la vida de un jugador* de Víctor Ducange, batió el récord de las representaciones en Buenos Aires. En la década, junto con Trinidad Guevara y Matilde Díez, Casacuberta y Cáceres son los teatristas afamados, con obras como *María Estuardo* de Schiller y *Don Álvaro o la fuerza del sino* del Duque de Rivas. En 1838, la Guevara inaugura el Teatro de la Victoria, a cargo del español Lapuerta, que compitió con el Coliseo, llamado ahora Argentino y dirigido por Casacuberta: mientras este presenta *Otello* de Alfieri y *Marino Faliero* de Victor Hugo, el primero brilla con *Catalina Howard* de Alejandro Dumas. Hacia 1840, en medio de conspiraciones, represalias y persecuciones, el teatro pierde fuerza. Casacuberta debe volver entonces a su oficio originario de bordador militar pero como hacía divisas de paño carmesí con inscripciones de hilo de oro, en una etapa en que los "buenos" federales llevaban cinta punzó sobre su pecho con las palabras de la santa federación impresas en letra negra y no dorada, le va mal y emigra a Chile. Allí también hace teatro. Molière, el comediógrafo francés, murió en el escenario al finalizar *El enfermo imaginario*; Casacuberta, de quien Sarmiento no ahorra elogios desde los periódicos trasandinos, termina sus días inmediatamente después de una representación de *Los seis escalones del*



La actriz Trinidad Guevara



Francisco Cáceres en *Otelo*.
Dibujo a pluma y acuarela,
firmado por Carlos Word (1830)

crimen. Otro destino se buscó Ana Rodríguez Campomanes, quien a partir de los triunfos del partido de Rosas le dedicaba a este las funciones. En las invitaciones pedía a los espectadores que fueran a verla al teatro con la divisa de la Federación. Rosas y su familia asistían con donaire en tiempos en que todavía no se ofendía al bando político opositor y no se armaban verdaderas trifulcas entre arañas y candelabros, tablas y bambalinas. El teatro finalmente decae porque la política que se practica allí es insoportable. En mayo de 1836, el encabezamiento de los programas ya dice: "¡Vivan los federales!" y se excluye a quien no lo es. El Teatro de la Victoria, amadrinado por Manuelita Rosas junto al siniestro jefe de policía Victorica, tenía un telón de boca adornado con "una trinidad de rosas que arrancan de un tallo, rodeadas de una atmósfera brillante y coronada por dos Cupidos; pendiendo a sus pies el escudo de la Patria, simbolizando que nuestro destino, nuestras glorias, nuestro todo, eran patrimonio de aquella familia. Más: Minerva indica a Apolo que inscriba en el libro de la Historia a esta estirpe, y satisfecha por el hijo de Latona la exigencia de la sabia Diosa, le enseña el libro de Clío abierto, donde se halla entre dos célebres fastos: 13 de abril de 1835", dice *El Progreso*, el 26 de abril de 1852, cuando ya ha caído el tirano. El Teatro Argentino, por su parte, saca el 23 de julio de 1840 este aviso: "Viva laFederación! Viva la independencia nacional! Viva el Restaurador de las Leyes! Mueran los salvajes unitarios! La compañía porteño dramática del Teatro Argentino exhibe hoy, en celebración del glorioso triunfo sobre las hordas del salvaje Bando Unitario, la tragedia en 5 actos *La escuela de los soberanos o la terrible noche de una revolución*. Antecede el Himno patrio nacional y dará fin con un sainete, a las 7 y 1/2".

La acción de Urquiza contra Rosas inquietó a los más emocionales y generó alguna que otra teatralización. Un suelto del *Diario de la Tarde* invita al canto del ficcional entierro del caudillo entrerriano, llamado "Funerales del loco traidor salvaje unitario Urquiza" de Pedro Lacasa, en el Teatro Argentino: "En el veintidós de Agosto, /mes i día afortunado,/ en que debe ser quemado/el loco que ha renegado/de su Patria i su esplendor;/su entierro tendrá lugar/del modo más majestuoso/más conspicuo y más lujoso/con sus puntas de jocoso/ cual corresponde á un traidor./(...)/Sepan, pues, los Federales/Que todos han de asistir/A ayudar á bien morir/Al que deja de existir/Renegando á su Dios./(...)". El canto se materializó con la aparición de un féretro donde se colocó la efigie de Urquiza, sobre un lecho de cardos y cicutas. Puestos féretro y "difunto" en un carro cubierto de paño celeste y tirado por un burro con colores de la Alianza Urquiza-brasileña, se marchó hacia la Plaza de la Victoria. Al día siguiente fue quemado en medio de la silbatina general. El teatro fuera del teatro constituyó una práctica que, en la Argentina, entusiasmaría, con el tiempo, a más de un aficionado.

Un gigante de cartón

La carrera literaria de Juan Bautista Alberdi fue muy extensa y variada. Desde sus primeros ensayos sobre música publicados hacia 1832 y los cuadros de costumbres aparecidos en el periódico *La Moda* hasta la redacción de las *Bases* (1852) y otros documentos destinados a la Organización Nacional, atravesó todos aquellos géneros que le permitían exponer las ideas de su generación y los fundamentos de una política que pudiera cambiar el destino de las instituciones argentinas. Como la mayoría de los escritores románticos de nuestro país, eligió el exilio para combatir el régimen imperante: Montevideo, Santiago de Chile y París son los tres puntos geográficos centrales de un itinerario de resistencia intelectual. En 1838 debió emigrar hacia la capital uruguaya, impulsado por el clima impuesto por el gobierno de Rosas, nada favorable a las ideas contrarias al federalismo. Por ese entonces, en Montevideo se reproducían las tertulias, iniciadas un año antes en el Salón de Marcos Sastre, en las casas de Félix Frías y María Sánchez, viuda de Thompson, ahora esposa de Mendeville. Allí Alberdi se dedicó al periodismo y a la escritura de sus dos ensayos dramáticos sobre la revolución: *La revolución de Mayo, crónica dramática en cuatro partes* (1839) y *El Gigante Amapolas y sus formidables enemigos, o sea fastos dramáticos de una guerra memorable* (1841). De la primera, síntesis histórico-ficcional de los acontecimientos de Mayo, solo escribió la segunda y tercera partes: "El 24 o la Conspiración" y "El 25 o la Revolución", en las que plasma los disensos en el partido revolucionario.

En la segunda obra, de tono satírico, retoma el tópico de la importancia de la revolución, pero en ella se percibe con claridad su orientación crítica hacia la gestión de Rosas. A través de una representación degradada de la figura del Restaurador, quien en lugar de llamarse Rosas se llama "Amapolas" y es un "gigante de tres varas, con un puñal de hoja de lata, de dimensión enorme, bañado en sangre", no solo caricaturiza al líder federal sino que también ridiculiza a los jefes militares que indecisos, ambiciosos y divididos debían derrocar al tirano y no se percataban de que la estrategia rosista consistía en la inacción. En otras palabras, Alberdi dice abiertamente que los métodos convencionales no son eficaces cuando se debe vencer una figura sobredimensionada, la que en definitiva no es más que un gigante de cartón y paja defendido por unos soldados maniatados, un tambor medio co-

Antonio Ugo y Tina Serrano como Francisquito y María, respectivamente, en la puesta de *El gigante Amapolas*, ofrecida en el teatro San Martín en 1984, bajo la dirección de Lorenzo Quinteros

barde y una mujer. Alberdi dedica respetuosamente esta pieza cómica en un acto a "... SS. EE. los SS. Presidentes y Generales Rivera, Bulnes y Ballivian", con el fin de advertirlos sobre el escollo, para que eviten caer en esa trampa tan evidente para el común de las personas como oscura para el ejército revolucionario. Mentirola, Mosquito y Guitarra son los nombres de ficción que el autor da a estos generales, quienes en nombre de la igualdad se pierden en largas discusiones que cuestionan las jerarquías. En su lugar, un sargento que personifica al pueblo es el héroe de la contienda, ya que en el final de la pieza se niega a la retirada que ordenan sus mayores, esgrimiendo el siguiente argumento: "No hay contramarcha a ninguna parte. Nosotros queremos batirnos, y no contramarcha. (...) no queremos obedecer a ningún mandato medroso. Bastantes veces hemos huido inútilmente. Por nuestras disparadas locas y cobardes, se han arruinado fortunas cuantiosas, se han perdido años preciosos, oportunidades que tal vez no vuelvan, vidas que tenían porvenir, poblaciones enteras de hombres. Estamos espantándonos de fantasmas: no hay tales sesenta piezas, ni ocho mil infantes, ni treinta escuadrones, esas fuerzas solo existen en la imaginación miedosa de ustedes (...) no somos vencedores porque no queremos serlo". Además, dispersa los pedazos del Gigante por el aire. La sentencia

"La misión del teatro es tribunicia y política, como la de la prensa diaria; instrumento admirable de propaganda e iniciación popular..." Juan Bautista Alberdi.

que remata la obra cierra su sentido: "La patria ha sido libertada, sin que hayan intervenido libertadores: saludad las revoluciones anónimas: ellos son los verdaderos triunfos de la libertad". De esta manera, Alberdi remite a la revolución en tanto que transfiere el poder al pueblo y la acción al sentido común. A diferencia de otros cultores del Romanticismo nacional, otorga al teatro un papel importante en la exposición de tesis ideológicas. En el número 2 del semanario *La Moda* sostiene que el teatro es un dominio del arte vasto y fértil, ya que es al mismo tiempo eco de lo poético y lo social, "semejante al águila heráldica que con sus dos cabezas mira dos mundos a la vez, trabajando en la obra artística, trabaja también en la obra social".

Ver para creer



Juan Manuel de Rosas.
Retrato atribuido a Cayetano Descalzi. [Óleo sobre tela. Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco"]

GABRIELA BRACCIO

Recientemente consagrado como el Héroe del Desierto, con facultades extraordinarias y la suma del poder público, Rosas asumía el gobierno por segunda vez el 13 de abril de 1835. En la Legislatura, juraba luchar por la restauración del orden y, en el altar de las iglesias, se veneraba su retrato. Una pirámide fue levantada en la Plaza de Mayo y un arco de triunfo, en la esquina del Cabildo. Los balcones y dinteles fueron engalanados y por las calles se arrastró un carro triunfal. Las expresiones de arte efímero en las celebraciones cívicas no constituían una práctica novedosa, habían sido los soportes estéticos de una prédica política durante más de tres siglos. Se realizaban con motivo de la jura al rey, su matrimonio, la llegada de un virrey. La práctica continuó con las fiestas mayas o julias y fue Rivadavia quien le asignó carácter de difusión política. La exhibición de retratos del gobernante en actos solemnes tampoco era algo nuevo. Basta recordar que se rendía pleitesía al rey ante su retrato y, de modo similar, se honraba a los héroes de la Reconquista y la Independencia. Sin embargo, estas prácticas pueden considerarse como las formas discursivas privilegiadas del programa simbólico oficial. El poder de la representación no sólo reside en hacer presente una ausencia sino en exhibir su propia presencia como imagen. La Santa Causa puso en práctica la representación de sí misma y de los opositores no sólo por medio de consignas sino de la iconografía y el color, que se convirtieron en signo. "Punzó" significaba federal y "celeste", todo lo que no lo era, pues "está contra nosotros el que no está del todo con nosotros". La notoriedad aseguraba la identidad, por lo que la exhibición era determinante: ser federal implicaba lucir como tal. La apariencia tampoco era una novedad; en la sociedad colonial había que ser y parecer. Pero la diferencia reside en que, bajo el Régimen, "los otros" no tenían lugar por sí mismos; la censura y el terror los anulaban y esa ausencia era ocupada por su representación, absolutamente necesaria porque lo que justificaba el orden era el enemigo y la amenaza. Impíos, salvajes y traidores eran los otros y así se los proclamaba no sólo de palabra sino a través de una variedad de imágenes que los caricaturizaba o los demonizaba. En cualquier escrito público o privado, a modo de membrete, y en los carteles y mojigangas de toda celebración popular eran exhibidos, y confrontados, con la imagen de los federales. Pero la imagen por excelencia era el retrato de Rosas, con los atributos de poder y gloria, a veces enmarcado con leyendas o símbolos que reforzaban su representación. Podía ser un óleo, una litografía o tener como soporte un objeto de uso o exhibición. El propósito era la difusión de la imagen y su consumo, en el que artistas locales y extranjeros recién llegados jugaron un rol vital y alcanzaron fama. García del Molino, Fiorini, Descalzi y Pellegrini, entre otros, retrataron tanto a Rosas como a la élite, quien hizo de esa práctica una forma de exhibición de su condición y, a la vez, de su adhesión al Régimen. La divisa punzó en los hombres y los moños colorados en las mujeres eran los signos que acreditaban ser "federal de notoriedad", pues los cuadros tienen el poder de mostrar lo que la palabra no puede enunciar. Prueba de ello es que, después de Caseros, unas pinceladas ocultaron aquellos signos. Frente a la fuerza de la materialidad y el color, la única alternativa posible era la sombra y el silencio o la otra orilla, representación del infierno. Frente al poder del discurso visual, a los otros les quedó, solo escrita y de circulación clandestina, la palabra.

Florero de porcelana con la leyenda: "¡Rosas! Federación o Muerte" [Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco"]



La escritura como bandera

MARÍA INÉS GONZÁLEZ

La literatura romántica, en el caso argentino a favor y en contra de Rosas, se acerca bastante al panfleto, a menudo subestimado por agredir y apelar al contrincante en forma directa. Sin embargo, el género tiene linaje prestigioso: aunque todavía no recibía este nombre, en las letras romanas de principios de nuestra era ya hay antecedentes célebres. El más famoso, la *Metamorfosis en calabaza* o *Calabacificación de Claudio*, escrita por Séneca en 54, después de la muerte de Claudio. El título es una deformación cómica de palabras griegas y quiere decir "divinización de una calabaza", irreverente alusión al endiosamiento *post mortem* de los emperadores. Séneca, designado preceptor de Nerón por su madre Agripina, con la premisa de dirigir al futuro emperador incluso al precio de absurdas complacencias, después de haber leído su elogio fúnebre oficial escribió el texto rebajando el estatuto del monarca y la apología del asesinato de Agripina para contentar al hijo que la había envenenado. El nombre griego del que deriva (pan, todo; filos, amante), "el que lo ama todo, aquel al que todo le parece bien", conlleva ese sesgo acomodaticio de la actitud senequista. El término se acaba de degradar con la comedia latina del siglo XII, *Pamphilus de amore*, de cuyo título en diminutivo –"pamphiletus"– proviene la palabra *panfleto* en nuestro idioma. Su protagonista es Pánfilo, un tonto que se convertiría en modelo de la ingenuidad y daría al género un status cuestionable porque va dirigido al que se cree todo lo que se le dice. En la modernidad se convierte en un texto breve, no superior a las 80 páginas, de opinión y, más específicamente, uno de los discursos de tipo *agónico*, (en griego, *agon* es "combate"). El panfletista ataca a su oponente y, a la vez, busca convencer de su opinión al supuesto pánfilo que lo lee. Para ello, construye en nuestro caso un campo temático particular: en el rosismo, el tirano y la tiranía, por un lado, y los "salvajes unitarios" por el otro.

ENTRE-TEXTOS

La travesía de la escritura

En *El recurso del método* (1974), el cubano Alejo Carpentier (1904-1980) crea un dictador de novela, arquetipo del déspota ilustrado en el Modernismo y el Positivismo epigonales. El "Primer Magistrado" adquiere "una preciosísima edición del *Facundo* de Sarmiento –lo cual le hizo emitir amargos conceptos sobre el dramático destino de los pueblos latinoamericanos, siempre trabados en combate maniqueísta entre civilización y barbarie, entre el progreso y el caudillismo". En otro capítulo, un artículo del *New York Times* ubica a este dictador "en la categoría de los Rosas". Carpentier, ciento treinta años más tarde del momento histórico al que alude, enlaza los dos nombres de la historia argentina que originaron el tópico del dictador en nuestra narrativa: el clásico sarmientino y *Amalia* de Mármol. *Facundo* (1845) ve en el caudillo riojano el germen del dictador, que encarna las fuerzas negativas del pueblo aún dominado por el paisaje natural, desviado del plan de la Historia en su trayecto hacia el Espíritu. Por eso el libro se abre invocando a la "¡Sombra terrible de Facundo!", para que se levante de la tumba a "explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo". Para Sarmiento, el caudillo "(...) no ha muerto! ¡Vive aún!" y provoca admiración: "Veo (...) el hombre grande, el hombre de genio, a su pesar, sin saberlo él, el César, el Tamerlán, el Mahoma. Ha nacido así (...) para mandar, para dominar, para combatir el poder de la ciudad". *Facundo*, "protonovela" del dictador, define al personaje por la fascinación que produce, aun en sus opositores; por despertar la tremenda sospecha de su inmortalidad. Tiempo después, Hispanoamérica fue pródiga en obras de este género. *El Señor Presidente* de Miguel Angel Asturias (Guatemala, 1888-1974), escrita en los años 20 y publicada en 1946, novela tributaria del surrealismo, narra la dictadura de Estrada-Cabrera en su país; tiene como antecedente la primera del género: *Tirano Banderas* del español Ramón del Valle Inclán. La proliferación de dictaduras locales en los '70 multiplicó las novelas de dictador: *Yo el Supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos (Paraguay, 1917-2005) dibuja la versión ficticia de José Gaspar Rodríguez de Francia, "dictador perpetuo" del Paraguay entre 1814 y 1840: definido por el dominio de la palabra, se caracteriza por el fluir eterno de discursos concebidos según el modelo de la razón neoclásica; a la vez, ejerce un poder demencial, opuesto a esa racionalidad. Esta paradoja recrea la lógica que guió los orígenes mismos del proceso revolucionario americano. García Márquez (Colombia, 1928) opta en *El otoño del patriarca* (1975) por contar la decadencia de un dictador en el "otoño de lástima" de su poder; el personaje asume, por momentos, rasgos patéticos y sus órdenes no causan terror sino cierto humor generado por el uso de la parodia. Todos los textos del género reinstalan aquellos rasgos sarmientinos y buscan entender la figura que se ve ya como aberración del entendimiento, ya como expresión cabal de nuestras sociedades las que, por eso, se intuyen como espacio mítico del fracaso y la derrota. El género renace con *La Fiesta del Chivo* (2000), del peruano Mario Vargas Llosa (1936), que narra los últimos días del dictador dominicano Leónidas Trujillo, antes de su asesinato en 1961, tras más de treinta años en el poder. La pertinencia de esta nueva novela es evidente: las actuales pseudo democracias autoritarias latinoamericanas son a menudo, como afirma el autor, solo una versión menos sangrienta, pero no menos insidiosa, de aquellas que cerraban diarios y hacían desaparecer gente.

Tapas de algunas de las ediciones de varias novelas del dictador: *El recurso del método* (Carpentier); *El otoño del patriarca* (García Márquez); *El Señor Presidente* (Asturias); *La Fiesta del Chivo* (Vargas Llosa); *Yo el Supremo* (Roa Bastos)

Antología

"(...)
Alfredo.- Vete por compasión, nada me digas,
Nada por Dios del corazón pretendas...
¡Ya todo concluyó! (...)
Celina.- Sí, ya me ausento...
Un poco de agua más.
(Bebe [agua envenenada])
Aquí en mi oído
Dime una sola vez... es un momento,
¿no me juraste, Alfredo, vivirías
para mi corazón?
Alfredo.-Sí.
Celina.- Y morirías
guardándome el postrero pensamiento?
(Levantando un puñal que ha traído
oculto, de modo que Alfredo no lo note.)
Alfredo.- Sí.
Celina.- Pues cumple tan bello juramento.
(Lo hiere.)
Alfredo.- ¡Ay!
Celina.- El último es, y al fin es mío.
Alfredo.- ¡Santo Dios!
Celina.- De tus manos un veneno
He estado, gota a gota, dentro el seno
Recibiendo por ti... débil y frío,
Mi espíritu se va, pero al desierto...
Alfredo.- ¡Ah!
(Muere)
Celina.- Verán junto a ti mi cuerpo yerto. (...)"

Mármol, José, *El cruzado*. En: Rojas, Ricardo, *Historia de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Losada, 1948.



"(...)

MARIA. –¡Ahí están: ahí están! (*llorosa y asustada*) huyamos, Francisquillo, tú te engañas, tú vas a morir; ¿qué haremos los dos solos? ¿qué podremos hacer? (le toma del brazo). Ven acá, huyamos, ¡ven conmigo!
(*Continúan asomando las bayonetas enemigas, pero no pasan adelante. Suena toque de ataque.*)

FRANCISCO. –¡No, no, ven acá, cobarde! Entre los dos vamos a dar la batalla y la vamos a ganar.

MARIA. –¡Tú estás loco!

FRANCISCO. –¡No, no estoy; quédate: vamos a componer el ejército entre los dos. El Gigante es el general en jefe. Yo soy la vanguardia; tú eras el cuerpo de reserva. Yo me coloco detrás del Gigante, y toco a la carga, sin cesar. Tú tomas el fusil y te pones a dar vueltas y revueltas del tronco de ese árbol, para hacer creer al enemigo que nuestro ejército va desfilando, hombre por hombre.

MARIA. –O mujer por mujer.

FRANCISCO. –Sí, sí: en nuestro ejército, no se distingue sexo.

MARIA. –Pues bien, a la obra.
(*Colócanse según el orden indicado. El enemigo avanza y se forma en línea de batalla: los tres jefes enemigos se reúnen aparte. Sacan sus anteojos, y echan su visual al campo adversario.*)

UN SOLDADO. –¡Los hemos sorprendido completamente! El Gigante está solo: yo soy de sobra para concluir con el enemigo: destruido el Gigante Amapolas, no hay enemigo que se tenga.

CAPITAN MOSQUITO. –Calle, mentecato, que no sabe lo que dice: usted habla así porque no ve nada, a simple vista ¿qué ha de ver?

EL SOLDADO. –¡Pues no he de ver, señor, si estamos a un paso! No hay más que un tambor y un soldado que parece una mujer, que da vueltas alrededor de un árbol.

CAPITAN MOSQUITO. –¿Querrá Ud. ver mejor que nosotros que tenemos anteojo?

EL SOLDADO. –Bien, Capitán, será lo que Ud. Dice; pero yo veo lo que yo digo.
(...)

CAPITAN GUITARRA. –¿Qué ve Ud., Capitán Mosquito?

CAPITAN MOSQUITO. (*echando el anteojo*) –Yo veo sesenta piezas de artillería a la derecha. (...)"

Juan Bautista Alberdi, *El Gigante Amapolas*,
Buenos Aires, Tinglado, 1954.

Bibliografía

BRATOSEVICH, NICOLÁS, "Introducción semántica a El Señor Presidente";
"La explosión rítmica en El Otoño del Patriarca y su interpretación sociológica".
En: *Métodos de análisis literario aplicados a textos hispánicos*, Buenos Aires, Hachette, 1985.
BOSCH, MARIANO, *Historia del Teatro en Buenos Aires*, Buenos Aires,
Establecimiento Tipográfico El Comercio, 1910.
CASTAGNINO, RAÚL H., *El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas*, Buenos Aires,
Comisión Nacional de Cultura, Instituto Nacional de Estudios del Teatro, 1944.
COCCA, ALDO A., *El teatro de Juan Bautista Alberdi*, Buenos Aires, Editorial Talía, 1960.
JITRIK, NOÉ, "La escritura en el centro del incendio". En: *Primera Plana*, Buenos Aires, 1974.
MARIN, LOUIS, *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, París, Seuil, 1993.
MUNILLA LACASA, LÍA, "Siglo XIX: 1810-1870". En: Burucua, José E. (dir.), *Argentina, Arte, Sociedad y Política*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999-2000, T. I, pp. 107-158.
PELLETIERI, OSVALDO (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires, Vol. I: El período de la constitución (1700-1884)*, Buenos Aires, Galerna, 2005.
RAMA, ANGEL, "Un patriarca en la remozada galería de dictadores". En: *ECO (Revista de la Cultura de Occidente)*, Tomo XXIX/4, Agosto, Nro. 178, Bogotá, 1975.
RAVINA, AURORA (dir.), *Historia Argentina*, Buenos Aires, Página/12, 1999.
RODRÍGUEZ PÉRSICO, ADRIANA, "Juan Bautista Alberdi: nación y razón". En Jitrik, Noé (dir.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2003.
ROJAS, RICARDO, *Historia de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Losada, 1948.
SALVATORE, RICARDO, "Consolidación del régimen rosista (1835-1852)". En: Goldman, Noemí (dir.), *Revolución, República, Confederación (1806-1852)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998, pp. 323-380.
ORDAZ, LUIS, *Breve historia del teatro argentino*, Buenos Aires, Claridad, 1949.
YUNQUE, ÁLVARO, *Síntesis Histórica de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Editorial Claridad, 1957.

Ilustraciones

Tapa y P. 133, P. 140, ABAD DE SANTILLÁN, DIEGO, *Historia Argentina*, t. 2, Buenos Aires, TEA, 1965.
P. 130, *Trages y costumbres de la provincia de Buenos Aires*, Litografía de Bacle
y Cª, cuaderno nº 5, Buenos Aires, Impresores litográficos del Estado, 1933.
P. 132, *El Correo de la UNESCO*, año XXXVIII, París, noviembre de 1985.
P. 134, TAULLARD, A, *Historia de nuestros viejos teatros*, Buenos Aires, Imprenta López, 1932.
P. 135, CASTAGNINO, RAÚL H., *El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas*, Buenos Aires, Comisión Nacional de Cultura, 1945.
P. 136 y P. 137, ALBERDI, JUAN BAUTISTA, *El gigante Amapolas*, Buenos Aires,
Teatro Municipal Gral. San Martín, 1984.
P. 138 y P. 139, Colección del Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco".
P. 141, CARPENTIER, ALEJO, *El recurso del método*, México, Siglo XXI, 1981; GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL, *El otoño del patriarca*, Buenos Aires, Sudamericana, 1975; ASTURIAS, MIGUEL ÁNGEL, *El Señor Presidente*, 6ª ed., Buenos Aires, Losada, 1967; VARGAS LLOSAS, MARIO, *La Fiesta del Chivo*, Buenos Aires, Alfaguara, 2000; ROA BASTOS, AUGUSTO, *Yo el Supremo*, 1ª ed., Buenos Aires, Siglo XXI Argentina Editores S. A., 1974.

Auspicio:



gobBsAs